

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

10. Jahrgang

Januar 1957

Heft 1

DIE KLEE-AUSSTELLUNG IN HAMBURG

(Mit 2 Abbildungen)

Es mag einem zuerst einigermaßen gewagt erscheinen, den ganzen Umfang des großartigen Lebenswerkes von Klee in einer umfassenden Ausstellung zu zeigen. Wird nicht gerade das „Ferne und Unfaßbare“ Klees in einer lehrhaften Schau notwendig verstummen? Man wird eines anderen belehrt: in der erschöpfenden Summierung verdichtet sich der beglückende Eindruck, den man vom einzelnen Bild oder der kleinen, ausgewählten Kollektion mit sich trägt. Insbesondere gilt das vom Spätwerk, dessen stille Intensität wohl nie zuvor so deutlich werden konnte. Klees Kunst, ein geheimnisvolles und beglückendes Zwiegespräch mit dem „Urgrund der Schöpfung“, bewahrt ihre empfindliche Kraft auch in der Aufreihung, im Nebeneinander der 480 Arbeiten, die in der Ausstellung des Hamburger Kunstvereins gezeigt werden (2. Dezember 1956 bis 27. Januar 1957). Es ist trotz des großen Umfanges keine sensationelle Ausstellung entstanden; nichts wiederholt sich von der phrenetischen Begeisterung oder der lauthalsigen Ablehnung, die die Picasso-Ausstellungen mit sich brachten – auch nicht deren sensationelle Besucherzahlen.

Paul Klees Bildwelt findet die traumhafte Überzeugungskraft ihrer neuen, in der geistigen Spannweite eigentlich revolutionären Bilderfindungen in dem Bemühen, das Ich, die eigene Erlebniskraft, zur geschauten Umwelt in „ein über die optischen Grundlagen hinausgehendes Resonanzverhältnis“ zu bringen.

Seine bildnerische Begabung war ebenso empfindlich gegenüber der stillen Beredsamkeit der malerischen und zeichnerischen Mittel als voll tiefen Verständnisses für das betrachtende Studium der Natur, deren Urkräfte er sucht. So erwächst ihm aus dem Klang der Linien, Formen und Farben, der in der „spielerischen“ Handhabung der Mittel entsteht, die Assoziation des Gegenständlichen, für das er im Titel poetische Deutungen von solcher Treffsicherheit – Madame Flügelblick, Der Orden vom hohen C, Stilleben am Schalttag, Schlamm-Assel-Fisch – findet, daß wir nicht glauben wollen, daß es dieses oder jenes Ding zuvor nicht gegeben hat.

Dieses feine Verständnis für die schöpferischen Zusammenhänge bildnerischer

Betätigung erweist den ersten selbständigen Ansatz im Werk des jungen Klee aus dem ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts. (In den ausgestellten Kinderzeichnungen und den früher datierten Studien und sauberlich vollgezeichneten Skizzenbüchern wird man kaum Anzeichen des späteren Genies auffinden können. Aber sie gehören zum Werk, Klee selbst hat sie in das feingliedrige System seines Oeuvre-Kataloges mit aufgenommen.) Am deutlichsten wird das wohl vor den Zeichnungen und graphischen Blättern dieser Zeit, in denen wie in den „Häusern am Exerzierplatz Oberwiesenfeld bei München“ (Kat. Nr. 29) die sensibel geführte, ohne Unterbrechung durchgehende Linie die lebendige Vibration eines Natureindrucks unmittelbar zu fassen vermag, oder in der skurrilen Phantasie, mit der Feder oder Radiernadel eigenartige Gestalten und Wesen – „Hinriß zum Tanz“ (Kat. Nr. 37) – festhalten, deren Wirklichkeit erst in der Sprache der Linien oder Liniengefüge lebendig wird. Dieses eigentlich Zeichnerische, oder Zeichenhafte, aus dem er die „ideellen Ausdrucksmöglichkeiten“ entstehen sieht, trägt auch den phantastischen Humor der Zeichnungen der mittleren Zeit, wie der beiden Blätter „Der Dampfer fährt am Botanischen Garten vorbei“ (Kat. Nr. 107); es bestimmt noch das eindringliche, unvergeßliche Bild der „Zwischermaschine“ (Kat. Nr. 136) und wird wieder entscheidend für den Bildaufbau des Spätwerks, z. B. „Flora am Felsen“ von 1940 (Kat. Nr. 391; Abb. 4). Nur ist dann, durch die Auseinandersetzung mit der inzwischen reich entwickelten Farbe, die spitze Feder durch den dicken Pinsel ersetzt, der die einprägsamen Zeichen setzt.

Die Farbe, die, wie die Linie, schon in den frühen Blättern in ihrer spezifischen Bedeutung erscheint, kommt erst durch die Anregungen der Freunde des „Blauen Reiter“ zu größerer Bedeutung, auch durch die Anregungen der fauvistischen Malerei Frankreichs und vor allem der geistreichen Farbanalysen Delaunays (Kat. Nr. 53 „abstract, farbige Kreise durch Farbbänder verbunden“, 1914). Ihre unumschränkte Wirksamkeit erfüllt sich dann in den Aquarellen aus Nordafrika, die in der Gemeinsamkeit mit dem frühvollendeten Macke entstehen – mit dem Blatt „vor den Toren von Kairuan“ (Kat. Nr. 52) hervorragend vertreten.

Nach dem ersten Weltkrieg erwächst daraus die erste Verdichtung dieser neuen Bildwelt. In der Verbindung der aus dem Spiel der Linie abgeleiteten Zeichen und Formen mit dem Klang der reich differenzierten Farbe entstehen die poetischen Umschreibungen landschaftlicher Eindrücke und Stimmungen, entsteht eine traumhafte Wirklichkeit, die im Gefüge abstrakter Formen selbst den weichen Glanz des Mondlichtes zu deuten weiß. „Rhythmus der Bäume“, 1920 (Kat. Nr. 95), „Vollmond“, 1919 (Kat. Nr. 92), „Wachstum der Nachtpflanzen“, 1922 (Kat. Nr. 137). Wie das einzelne Bild aus der Anregung durch die lebendige Vielfalt der Formen sich herauskristallisiert, bis zum nachträglichen Titel, der es abschließt und der Formwelt ein zweites Leben einhaucht, so erwächst aus den Anregungen der zurückliegenden Bilder immer neuer Reichtum der Formerfindung. Linien und Farben finden andere Möglichkeiten und zaubern in der gegenseitigen Ergänzung, oder für sich, neue, nie gekannte Wirklichkeit hervor (Abb. 1).

Wie folgerichtig und mächtig aus den reichen Variationen innerlich verwandter Themen – die in der Bauhauszeit aus der Berührung mit Feininger und Kandinsky „konstruktive“ Momente aufnehmen wie 1930 „Schwebendes“ (Kat. Nr. 254) – die überlegenen bildhaften Gleichnisse der letzten Jahre sich ableiten, das mag als die große Offenbarung dieser Ausstellung erscheinen.

Den kleinen Formaten folgen in diesen letzten Jahren die großen. Und wieder gleicht sich dieser Wandlung der empfindliche Organismus der Mittel an, sie wachsen mit der gesteigerten Anforderung, bleiben fähig, die monumentale Bildwelt des Alters zu tragen. Immer noch ist die Schrift variabel: sie findet die Unmittelbarkeit des Zeichens in „Drei Vierer segeln“, 1940 (Kat. Nr. 388), oder in den „heroischen Bogenstrichen“, 1938 (Kat. Nr. 341), oder läßt, durch breite Striche organisiert, die reine Farbe erstrahlen als Gleichnis für das naturhafte Erlebnis des „Parkes bei Lu“, 1938 (Kat. Nr. 337). Klees poetisch transponierte Welt hat sich vollends in einen irrealen Zwischenbereich verlagert. Die großartige Malerei von der „insula dulcamara“ (Kat. Nr. 340) ist ein Bildnis dieser Welt, ebenso wie die Variationen vom Engel und vom Tode („Tod im Feuer“, 1940, Kat. Nr. 380).

Daß ein so reiches Bild dieser Kunst in Hamburg zusammenkommen konnte, ist der mühevollen Arbeit des Berner Kunstmuseums, das die Ausstellung unter der Obhut von Professor Dr. Huggler zusammengestellt und zuerst gezeigt hat (August-November 1956), ebenso zu danken wie den Anstrengungen des Kunstvereins in Hamburg, die Ausstellung zu übernehmen und in angemessenem Rahmen zu präsentieren. Die großzügige Hängung läßt die chronologische Entwicklung übersichtlich erkennen. Mit den Leihgaben aus der Klee-Stiftung, aus der Sammlung des Sohnes Felix Klee und aus westeuropäischem und vor allem nordamerikanischem Privat- und Museumsbesitz ist sie die größte, die je in Deutschland zu sehen war, vielleicht die größte, die je gezeigt werden kann.

Hans Platte

GOTISCHE PLASTIK DES DÜRENER LANDES

(Mit 2 Abbildungen)

In einer Zeit der Wanderausstellungen und des musealen Leihverkehrs ist es selten geworden, daß sich ein Museum des Nächstliegenden annimmt und im guten Sinne heimatliche Kunstpflege betreibt. Dieser rühmliche Fall ist vom Dürener Leopold-Hoesch-Museum zu melden, also von einer modernen Sammlung, die bisher meist durch Ausstellungen neuerer Kunst hervorgetreten ist. H. Appel, der Leiter dieses Museums, hat nämlich aus der unmittelbaren Umgebung der Stadt, dem Landkreis Düren, vergessene oder unbekannte Skulpturen der Zeit zwischen 1300 und 1420 zusammengetragen und in einer bemerkenswerten Ausstellung der Öffentlichkeit bekanntgemacht. Nur einige von den vierunddreißig gezeigten Bildwerken sind in dem 1910 erschienenen Kunstdenkmälerinventar veröffentlicht worden; diese wurden dort außerdem nur beiläufig erwähnt, oft falsch bestimmt und in den seltensten Fällen abgebildet. Eine ganze Reihe von Skulpturen konnte neu entdeckt werden.

An ihnen hat der kunstverständige Pfarrer L. Meurer, der schon vor dem Kriege einige Beobachtungen in der Zeitschrift des Vereins für christliche Kunst im Erzbistum Köln und Bistum Aachen publiziert hatte, ein besonderes Entdeckerverdienst. Für die Geschichte der rheinischen Plastik ergeben sich nun in mancher Hinsicht neue Perspektiven, die hier jedoch nur angedeutet und nicht verfolgt werden können. Vereinzelt Werke finden in der Ausstellung ihre vermißten Verwandten, andere bestätigen die ausstrahlende Wirkung, die von großen Skulpturenzyklen wie den Kölner Domchorstatuen oder von bestimmten Kölner Werkstätten in das umgebende Land hinausgegangen ist. Die überwiegende Zahl der Bildwerke scheint ja kölnischer Provenienz zu sein. Diese Herkunft aus einem Zentrum der Bildschnitzkunst im 14. und frühen 15. Jahrhundert erklärt das hohe Niveau der in kleinen Dorfkirchen erhaltenen Kunstwerke.

Eine der bedeutendsten Skulpturen der Ausstellung ist zweifellos das 249 cm hohe Triumphkreuz aus der Pfarrkirche zu Merzenich, das zwar bereits bekannt ist, aber in der Datierung einige Probleme aufgibt (Abb. 3). Während der Christustypus selbst möglicherweise älter ist, verpflichtet die weiche Faltengebung des Lententuches mit den gerundeten Schüsselfalten und der ausgewogenen Drapierung der überhängenden Zipfel an beiden Körperseiten zu einer Bestimmung des Werkes in den „weichen Stil“. Ich möchte mich daher der Datierung von H. Appel in die Zeit „um 1410“ anschließen. Interessanter ist freilich, daß die Pfarrkirche in Nörvenich außer der kölnischen Madonna vom Ende des 14. Jahrhunderts, die zum Kreis der Friesentor-Madonna im Schnütgen-Museum gehört, auch noch eine ältere, leider weniger gut erhaltene, stehende Madonna besitzt. Diese muß wegen ihrer schlanken, hochgereckten und säulenartigen Haltung in unmittelbaren Stilzusammenhang mit der sog. Rautenstrauch-Madonna stehen, die sich heute in Kölner Privatbesitz befindet. Beide sind in die Zeit um 1300 zu datieren (Abb. 2).

In zwei weiteren stehenden Madonnenfiguren hat H. Schnitzler Werkstattarbeiten jener Meister erkannt, die die beiden monumentalen Madonnen in St. Foillan (Aachen) und St. Gereon (Köln) geschaffen haben. Da letztere innerhalb der rheinischen Plastik etwas vereinsamt dastehen, ist die überzeugend begründete Zuordnung weiterer Arbeiten eine erfreuliche Erweiterung unserer Kenntnis. Die thronende Madonna aus Ginnick gleicht im Kopftypus auffallend der Gereonsmadonna, während die stehende Madonna aus Muldenau in Haltung und Gewandorganisation der Foillan-Madonna nahesteht.

Die meisten anderen Skulpturen, so die thronende Muttergottes aus Jakobwüllesheim und die stehende aus Langenbroich, gehören in den großen Kreis der bekannten kölnischen Typen aus der Mitte des 14. Jahrhunderts. In den Hl. Drei Königen von Frauwüllesheim trifft man auf Nachfolgerarbeiten der Kölner Domchorapostel, die im Inventar falsch, d. h. zu spät, datiert sind. Von ihrer ursprünglichen Qualität ist auf Grund entstellender Restaurierungen nicht mehr viel vorhanden. Dieses Schicksal teilen auch manche andere Skulpturen, die in grellen Farben übermalt worden sind. Da der Mißstand durch die Ausstellung offenkundig geworden ist, wird

die Denkmalpflege, die bereits die ersten Maßnahmen zur Konservierung der Skulpturen unternommen hat, vermutlich auch dafür sorgen, daß die zweifelhafte Farbpracht wieder verschwindet.

Eduard Trier

REZENSIONEN

Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte. Bd. VII. Wien 1955, Verlag Schroll, Wien-München und Deutscher Kunstverlag, München-Berlin. 302 S. m. 384 Abb., geh. DM 90. -, geb. DM 100. -.

Werner Koerte: *Das Problem des Nonfinito bei Michelangelo.*

Der Witwe und den Freunden von Werner Koerte gebührt tiefer Dank, den weit angelegten Aufsatz trotz seiner fragmentarischen Form der Wissenschaft zugänglich gemacht zu haben; denn schon in den wenigen Seiten zeigt sich, daß der Verf. auf eine neue Einstellung zu dem Problem des Nonfinito hindrängte. W. Koertes Untersuchung bricht nach der Besprechung des Matthäus schon ab, aus dessen Analyse deutlich wird, daß die Arbeit an der Figur nicht abgebrochen, sondern nur unterbrochen wurde, in dem Augenblick, da der achsiale Reichtum der Gestalt innerhalb der reliefhaften Gebundenheit völlig klar ist. W. Koerte bemerkt richtig, daß diese Einsicht in die Gestaltbildung nicht zufällig erreicht werden kann, daß Michelangelo nur stockt und nicht aufhört: „der Meißel hält inne, als die Figur etwa den Relieffgrad der Kentaurenschlacht erreicht hat“ (S. 300). „Ein bildhauerisches Urbedürfnis des Michelangelo scheint darnach verlangt zu haben, dieses allmähliche Hervorwachsen der Figur aus dem Stein nicht zu überhasten, vielmehr die Arbeit als solche zu genießen“ (ebenda). Gegenüber allen vorausgegangenen Deutungen des Nonfinito, hauptsächlich allen Spekulationen im psychologischen Sinne oder dem Positivismus gegenüber, der das Unvollendete allein durch äußere Fakten zu begründen suchte, rückt W. Koerte das Problem in den Bereich des rein Bildhauerischen, stellt er die Frage von Michelangelos Verhältnis zur Bildhauerei dar. Der Verf. demonstriert die Fruchtbarkeit seines Gedankens am Kentaurenrelief und am Apostel Matthäus und gelangt dabei zu wertvollen Einsichten. Es scheint uns Aufgabe der Michelangelo-Forschung zu sein, mit den Untersuchungen im Sinne W. Koertes fortzufahren und das Vermächtnis des Gelehrten fruchtbar zu gestalten.

Wolfgang Lotz: *Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento.*

Für die italienischen Architekten des 16. Jahrhunderts ist das Problem der Gestaltung elliptischer Räume nicht durchgängig ein zentrales Anliegen – Bramante, Antonio da Sangallo il Giov., Palladio u. a. diskutieren es überhaupt nicht –, trotzdem ist es höchst charakteristisch für die Raumdarstellung des Cinquecento, zumal von hier wichtige Rückschlüsse auf die Auffassung der Aufgaben der kirchlichen Architektur ermöglicht werden. W. Lotz stellt mit Recht fest, daß Ovalräume des 16. Jahrhunderts nicht nur eine gleichwertige Spielform der sonst herrschenden Baugedanken, der Basilika, des einschiffigen Langbaus und des echten Zentralbaus, darstel-

len, sondern wegen der rein spekulativen, mathematisch-ästhetischen Idee eine absolute Sonderstellung einnehmen: „Die herkömmliche Erklärung des Ovalraumes als Verschmelzung von Zentral- und Längsbau – im liturgisch-ikonographischen wie im ästhetischen Sinn – trifft . . . nur bedingt zu. Es war eher die neue Stellung des Künstlers, das Vorherrschen der invenzione und des concetto über die ikonographische Situation, das dem Kirchenbau des Cinquecento den Verzicht auf die traditionelle Bindung von Bestimmung und Grundrißform, ja auf die alten Bautypen überhaupt ermöglichte“ (S. 96/97).

Nachdem das Problem von der Forschung bisher nur flüchtig behandelt worden ist (zuletzt durch V. Fasolo, M. Zocca), greift Lotz die Aufgabe mit großer Umsicht und unter Ausbreitung des ganzen künstlerischen Ideengutes an, wobei, wie er selbst angibt, die im 16. Jahrhundert einsetzenden mathematischen Untersuchungen über die Kegelschnitte, die Geometrie der Ellipse und die damit möglichen Wechselbeziehungen zwischen Mathematik und Architektur von ihm nur flüchtig berührt werden. Mehr zu bedauern ist in diesem Zusammenhang, daß Lotz seine Untersuchungen nicht auch auf die Profanarchitektur ausgedehnt hat, um eine hier deutliche Parallelentwicklung – etwa in der Gestaltung der Palastgrundrisse bei Serlio usw. – aufzudecken und damit die Echtheit seiner These zu festigen.

Entscheidendes Verdienst für die grundlegende Theoretisierung der kirchlichen Ovalräume hat Baldassare Peruzzi durch seine Entwürfe für die Naumachia der Villa des Card. Trivulzio am Salone, für den ersten Plan zum Ospedale degli Incurabili in Rom u. a. Überzeugend hebt der Verf. hierbei die Momente der abstrakten, „bedeutungsfreien geometrischen Figuren“ und die „von der Raumform ausgehende Bauvorstellung“ hervor und daß demzufolge „spekulative Theorie und konkreter Entwurf . . . nur schwer zu trennen“ sind (S. 95). Trotzdem wird aber auch bei Peruzzi der Versuch einer Scheidung von reiner Theorie (d. h. Idealentwurf) und auf Verwirklichung zielenden Plänen notwendig bleiben und auch möglich sein. So vermag der Rezens. den Darlegungen über die Uff. dis. A 510 und ihre unmittelbaren Zusammenhänge mit Peruzzi's Entwürfen zu S. Giovanni dei Fiorentini in Rom (vgl. hierüber Festschrift für H. Kauffmann) nicht zu folgen.

Im weiteren wird von Lotz in überzeugender Weise die hervorragende Bedeutung des Vignola für die Entwicklungsgeschichte des Ovalraumes dargetan; „offenkundig stellte sich ihm der Kirchenraum zuerst und vor allem als oval dar“ (S. 53). An der ausführlichen Besprechung von S. Andrea in via Flaminia, der Pläne für die Kapelle des Konklaves von 1559, der Stephanuskapelle bei Torre Pia und von S. Anna dei Palafrenieri wird die Verfolgung dieser Idee Vignolas durch zwei Jahrzehnte nachgewiesen. Die Schlußfolgerung des Verf., „der epileptische Grundriß muß ihm (Vignola) die einzig befriedigende Lösung der jeweiligen Bauaufgabe bedeutet haben, die er anscheinend ohne Rücksicht auf die Bestimmung des Baues stets als die gleiche betrachtet hat“ (S. 53), kann soweit vollkommen geteilt werden. Darüber hinaus soll sie auch für unpublizierte Zeichnungen im Codex des O. V. Biringucci (Bibl. Com. Siena fol. 39 r und 41 v) gelten, die laut Beischrift des Biringucci Ent-

würfe des Vignola für Il Gesù in Rom darstellen und damit ergäben, daß Vignola für den Bau der Jesuitenkirche (nach Lotz: „vor 1568“) ebenfalls an einen Ovalraum dachte. Der Vorschlag, für Il Gesù – und damit als Krönung von Vignolas Werk – ein solches Raumgebilde anzunehmen, ist wahrhaft überraschend und faszinierend, denn bekanntlich schien theoretisch jede Raumgestalt für den neuen Orden möglich. Trotzdem können der Darlegung von W. Lotz gegenüber Bedenken nicht ganz verschwiegen werden. Als Bildquelle hat die Nachzeichnung des Biringucci doch nur bedingten Wert; sie kann keinesfalls eine verlässliche Kopie sein. Sie enthält konstruktive Sinnlosigkeiten besonders in der Angabe des Gewölbeprofils, das nach Biringucci über der kürzeren Achse der Ellipse wesentlich flacher als der Halbkreis gehalten wird, wonach das Profil über der längeren Achse nur eine flachelliptische Form haben kann. Da jedoch Vignola in S. Andrea in via Flaminia das Gewölbeprofil über der kürzeren Achse steiler als den Halbkreis führt (erst über der Längsachse wird das Profil halbkreisförmig) und in der Zeichnung für einen Ovalbau (Staatsarchiv, Parma Nr. 17) das Profil über der kürzeren Achse bis zum Halbkreis gedrückt wird – was dem Cinquecento gerade als noch tragbar erschienen sein mag –, dürfte die sieneser Zeichnung in dieser Hinsicht falsch sein. Auch ihre Angabe, Vignola habe ein solches Gewölbe als Einschalenkonstruktion mit aufsitzendem Dach (nach dem Vorbild des Pantheon) entworfen, begegnet nach unserer Kenntnis der konstruktiven Mittel des Cinquecento starken Bedenken. Und sind die formalen Beziehungen für den Aufriß, die W. Lotz zwischen S. Andrea und dem Il Gesù-Entwurf sieht, wirklich so eng? Die Zweigeschossigkeit der Wandgliederung der Zeichnung ist viel sangallesker und nach Ansicht des Rezens. von der von S. Andrea grundverschieden. Die sieneser Zeichnung erscheint zu widerspruchsvoll, um als Basis einer so wichtigen These dienen zu können.

Als ganz ausgezeichnet sind die hieran anschließenden Darlegungen des Verf. über die Weiterformung der Ovalbau-Idee im Schülerkreis des Vignola und darüber hinaus bis um die Jahrhundertwende anzusehen. Die Betrachtungen über die SS. Annunziata in Parma, über S. Giacomo degli Incurabili, über das Santuario di Vicoforte bei Mondovì, sowie die Untersuchungen über Francesco da Volterra, Ottavio Mascherino und Ascanio Vitozzi ergeben wesentliche, neue Einsichten in den Entwicklungsverlauf der Cinquecento-Architektur, die hier nicht einmal angedeutet werden können. Unsere allgemeine Kenntnis der Architektur des Cinquecento erfährt durch die Studie eine sehr wertvolle Bereicherung.

Am Schluß mag noch eine Frage aufgeworfen werden, die insgeheim auch vom Verf. angeschnitten wird, warum sind Entwürfe zu Ovalbauten im 16. Jahrhundert noch so selten? Liegt das nur daran, wie W. Lotz meint, daß die Abstraktion elliptischer Raumgebilde dem anthropomorphen Baudenken der Renaissance widerspricht, oder spielt hier nicht viel mehr die Tatsache, daß in Ovalräumen des Cinquecento praktisch keine Verbindung zwischen den Gliederungssystemen der aufgehenden Wand und dem langgestreckten Gewölbe hergestellt werden kann, eine entscheidende Rolle? Denn bei Vignola schwebt der Ovaloid ohne Kontakt über dem Raumrecht-

eck, während sonst den Architekten des 16. Jahrhunderts an einer Kontaktnahme von Wand und Raumdecke so gelegen ist, wobei sogar Rotationsgewölbe durch den Einzug dekorativer Gurten dieser Verbindungstendenz angepaßt werden. Ist es nicht charakteristisch hierfür, daß A. Vitozzi in Mondovì Tambour und Ovaloid nach dem Vorbild von St. Peter gliedert und damit der reinen Theorie eines Peruzzi und Vignola genau entgegengearbeitet, oder wenn das Gewölbe von S. Giacomo degli Incurabili durch Stickkappen gleichsam zerbrochen wird oder in der SS. Annunziata in Parma in dem „unechten Oval“ (W. Lotz, S. 55) eine Kombination von Quertonne und pseudogotischen Rippengewölben an den beiden Seitenabschlüssen eine höchst unbefriedigende Form ergibt? So scheinen gerade die Gewölbe der ausgeführten Bauten zu zeigen, daß der Ovalraum im Cinquecento nur auf dem Weg des Kompromisses zu verwirklichen war und daß man zur Realisation des echten Ovalbaues eigentlich auf das vorherrschende Gliederungssystem verzichten mußte. Hierin dürften dann aber auch im wesentlichen die Unterschiede zu den Ovalraumanlagen des Barock liegen.

Herbert Siebenhüner

Bernhard Degenhart: Dante, Leonardo und Sangallo.

Das mit über 240 Randzeichnungen und zahlreichen handschriftlichen Eintragungen der Sangallo versehene Exemplar der Divina Commedia-Ausgabe des Cristoforo Landino von 1481 in der Biblioteca Vallicelliana bildet den Ausgangspunkt dieser wichtigen und umfassenden Arbeit über die (vorzugsweise figürlichen) Zeichnungen der Florentiner Künstlerfamilie. Degenharts Untersuchung des bisher wenig beachteten und kunsthistorisch noch nicht identifizierten Bandes ist ein Musterbeispiel wissenschaftlicher Subtilität. Bei dem Reichtum des Illustrationsmaterials, welches der Publikation beigegeben ist, bleibt keine Aussage ohne anschaulichen Beleg.

Ein besonderes Gewicht erhalten die Zeichnungen des Dante Vallicelliano durch den Reflex *Leonardos*, der nahezu überall im Stil, sehr häufig auch im Inhalt erkennbar ist. Degenhart äußert wiederholt die Vermutung, daß diese Randzeichnungen sich überhaupt auf ein (verschollenes) Vorbild Leonardos, vielleicht sogar auf die gleiche, von Leonardo entsprechend „illustrierte“ Dante-Ausgabe gründen könnten, welche Giuliano da Sangallo zugänglich gewesen sein und ihn zur Ausschmückung seines Handexemplares angeregt haben könnte. Diese mit vielen Einzelargumenten unterbaute Hypothese wurde bereits auf der Renaissance-Tagung des Zentralinstituts für Kunstgeschichte 1954 lebhaft diskutiert (Kunstchronik VII, S. 132 ff.). Die nahe Beziehung zu Leonardo wurde allgemein anerkannt, aber als lockerer und minder ausschließlich angesehen. Giuliano habe sich Leonardos Illustrationsstil zwar weitgehend zu eigen gemacht, andererseits treffe man jedoch Darstellungen, die sich sichtlich auf andere Quellen stützen. Degenhart weist in seinem Aufsatz gewöhnlich selbst auf jene Vorbilder hin, die eher aus der Sphäre des Filippo Lippi (Abb. 127), Filippino (Abb. 135), Botticelli (Abb. 145) oder anderer kommen. Daneben fehlt es auch nicht an selbständigen Erfindungen. Leonardo ist jedoch die Hauptquelle – ob allerdings wirklich als Illustrator Dantes, ist schwer zu entscheiden. Die Dante-

Zeichnungen Leonardos, die P. Meller – fast gleichzeitig mit Degenhart – durchgeführt hat (Acta Academiae Hungaricae II, 3–4, S. 135 f.) sind anderer Art und zeigen eine engere Bindung an den Text. Jedoch empfindet Degenhart gerade die ungewöhnliche Illustrationsform des Dante Vallicelliano, dieses Veranschaulichen von „Wortbildern“, die sich naturwissenschaftlich oder technisch interpretieren lassen und auch in diesem Sinne „dargestellt“ werden, als so leonardesk, daß er sich einen hypothetischen Dante-Band, von Leonardo um 1481/82 mit zeichnerischen „Randglossen“ versehen, sehr ähnlich vorstellen möchte. Solche rekonstruktiven Überlegungen sind von unleugbarem Wert, ohne jedoch den präzisen Schluß auf einen Landino-Dante von Leonardo ohne weiteres zuzulassen. Was die Leonardo-Forschung in jedem Falle gewinnt, ist die wichtige Tatsache, daß eine große Anzahl der „Spiegelungen“ Giulianos – wie Degenhart sagt – Leonardos naturwissenschaftliche, technische und mechanische Interessensphäre in einem sonst kaum bekannten frühen Stadium repräsentiert und „Vorformen“ wissenschaftlicher Zeichnungen des reifen Leonardo fixiert.

Mit dem Grad der Unabhängigkeit von Leonardo wächst der Wert (vor allem der gedanklichen) Leistung Giulianos im Dante Vallicelliano. Dieser bereichert den ohnehin beträchtlichen Bestand an Zeichnungen verschiedenster Zweckbestimmung der Sangallo um einen weiteren – seines privaten Charakters wegen besonders reizvollen – Typus, der auch das Verhältnis dieser bildungseifrigen Dilettanten zur großen Literatur spiegelt. Um die Illustration des Dante-Bandes überzeugend in Werk und Entwicklung Giulianos einzubauen, gibt Degenhart die bisher umfassendste Übersicht über den Gesamtbestand der figürlichen Zeichnungen des Architekten. Er erweitert das bekannte und anerkannte Oeuvre dabei noch um eine große Anzahl umstritten gewesener oder nie auf Giuliano bezogener Blätter. Scheint einigen dieser Neuzuweisungen der erste Eindruck zu widersprechen, so erweisen sich Degenharts Begründungen, folgt man ihnen aufmerksam, gewöhnlich als stichhaltiger. Giuliano entwickelt in virtuosem Nachempfinden eine Elastizität der stilistischen Anpassung: Umfang und Möglichkeiten dieser Anpassungsfähigkeit werden genauestens abgesteckt und verfolgt. Es ergibt sich – trotz der für den unermüdlich empfänglichen Verwerter allseitiger Anregungen bezeichnenden Buntheit des Gesamtbildes – jene Einheitlichkeit im Grundsätzlichen und Konsequenz der Entwicklung, die man von einem Oeuvre erwartet.

Von großem Interesse ist Degenharts Versuch, Giuliano da Sangallo auch als *Maler* zu erfassen. Wie eine Anzahl Zeichnungen, so werden auch die meisten Malereien aus dem Botticelli- und dem Ghirlandajokreis gewonnen; hinzu kommen die bekannten Architekturperspektiven urbinatischer Cassoni in Baltimore, Urbino und Berlin.

Da es vielleicht problematisch ist, aus dem Typus der hier (in und für Urbino!) dargestellten Bauten auf die Herkunft der Maler und damit auf diese selbst zu schließen, sind die Stücke besser wohl auf ihre *malerische* Haltung zu prüfen. Danach scheinen die Exemplare in Berlin und in Baltimore nicht der gleichen Hand

anzugehören. Das erste verrät – namentlich in Details wie Kapitellen, Landschaft, Wolkenbildung – einen Stil, dem man im romagnolischen Vorland Urbinos nicht selten begegnet. Die Malerei fügt sich dem Zusammenhang der oberitalienischen Nachfolge des Piero della Francesca m. E. am zwanglosesten ein. Das Stück in Urbino steht ihm nahe. Für das Exemplar in Baltimore dagegen wird die Zuweisung an Giuliano durch die abgebildeten figürlichen Ausschnitte unmittelbar überzeugend. Ist Giuliano der Maler des Cassone, so ergibt sich aber eine wichtige Weiterung beinahe zwangsläufig: dann darf der erwiesene Botticelli-Nachahmer Giuliano auch unter den Künstlern gesucht werden, welche für die Intarsien des Baccio Pontelli im Studiolo und für die Apoll-Minervagestalten von der Tür der Sala degli Angeli im Schloß Urbino Entwürfe geliefert haben (die R. Longhi sämtlich Botticelli selbst zuschreibt). Entwürfe für Intarsien müssen gewisse formale Eigenschaften besitzen, die aus den Erfordernissen des Handwerks und den Eigentümlichkeiten des Materials kommen: Degenharts Sangallo-Zeichnungen Abb. 266 und 267 könnten bei der flächenhaften Vereinfachung und Zusammenziehung der gliedernden Details solche sein, und die nach ihnen ausgeführten Intarsien müßten den Tugend-Allegorien des Studiolo denkbar nahe stehen. Giulianos Tätigkeit für Holzarbeit, besonders auch als Rahmenschnitzer, sollte einer zusammenfassenden Spezialuntersuchung unterzogen werden: sie könnte gerade aus dem von Degenhart hier zusammengetragenen Zeichnungsmaterial reiche Anregungen und Argumente beziehen.

Auch die „Querschnitte“ durch das zeichnerische Oeuvre von Antonio d. Ä., Aristotile, Antonio d. J., Francesco (ebenfalls am Dante Vallicelliano beteiligt) und Giovanni Battista da Sangallo liefern feste Fundamente und eröffnen neue Gesichtspunkte für weitere Einzelforschung. Die höchst wertvollen Ergebnisse Degenharts können hier nicht im einzelnen gewürdigt werden. Hervorgehoben sei nur ein allgemeines Resultat aus den Passagen und Kapiteln, welche dem Schaffen der Verwandten Giulianos gewidmet sind: wir gewinnen einen detaillierten und beispielhaften Einblick in Werkstattgepflogenheiten, Werkstattzusammenhang und Schaffensstil der „Casa Sangallo“, die Degenhart als eine Schaffensgemeinschaft „von geradezu bauhüttenhafter Verschmolzenheit“ schildert. In ihr sind die kompliziertesten Grenzverwischungen der individuellen Bereiche möglich und stets einzukalkulieren. Der Dante Vallicelliano, ein „Familien-Dante“ der Sangallo, ist ein aufschlußreicher Zeuge hierfür: auch in ihm kann Degenhart jenes bezeichnende Ineinanderwirken mehrerer Mitglieder der Künstlerfamilie über Generationen hinweg nachweisen. So rundet sich die breit angelegte und ergebnisreiche Untersuchung, die einen weiten Schritt vorwärts in der Sangallo-Forschung bedeutet, zu einem Ganzen, welches über den vorsichtigen Anspruch des „Querschnitts“ weit hinausgelangt. Eberhard Ruhmer

EDUARD F. SEKLER, *Wren and His Place in European Architecture*. London, Faber & Faber Ltd., 1956. 217 S. mit 27 Textabb. und 191 Abb. auf 80 Taf.

M. A. und Fellow of all Souls, Professor der Astronomie in London und Oxford, Surveyor-General des Office of Works, also höchster Baubeamter, von 1669 bis 1718,

M. P. und, wir würden sagen, Aufsichtsratsmitglied der Hudson Bay Company, Präsident der Royal Society von 1681 bis 1683 – das sind Daten auf dem Lebensweg von Christopher Wren, bezeichnend für die Schicht, aus der in England der hochkirchliche Klerus, die Männer der Universitäten, die hohen Beamten hervorgehen. Schon der Knabe interessiert sich für Sonnenuhren, der Professor der Astronomie illustriert Willis' Gehirnanatomie, er verfaßt mathematische Arbeiten, die die Anerkennung von Newton und Pascal finden, und die Passion für die Antike läßt den vielbeschäftigten Architekten noch im Alter an einem philologischen Zirkel teilnehmen. Dieser Mannigfaltigkeit zumal der naturwissenschaftlichen Interessen, die Wren mit manchen großen Fachgenossen gemein hat, verdanken auch seine ersten Versuche auf dem Gebiet der Baukunst, noch im Rahmen der Universitätstätigkeit, ihre Entstehung: das für akademische Feiern bestimmte Sheldonian Theatre in Oxford und die Pembroke College Chapel in Cambridge. Und diese Versuche sind es, die Wren zu seiner einzigen, aber um so bedeutsameren Auslandsreise veranlassen, dem Pariser Aufenthalt im Jahre 1665.

Es ist ein entscheidendes Jahr in der Geschichte der französischen Architektur. Bernini hat soeben seine Entwürfe für den Louvre vorgelegt, freilich gestattet „der alte reservierte Italiener“, wie Wren sagt, ihm nur einen flüchtigen Einblick. Um so gründlicher kann er sich über die im Gang befindlichen Arbeiten am Louvre und die Projekte Mansarts orientieren, er fährt hinaus nach Maisons, dem gerade vollendeten Vaux-le-Vicomte, die ihm großen Eindruck machen; Fontainebleau sagt ihm wenig, Versailles mißfällt ihm. Daß er die Kirchen der Sorbonne und der Val-de-Grace eingehend studiert hat, bezeugen seine späteren Werke zur Genüge. Schließlich erwirbt er – er ist im Begriff, selbst einen (nur fragmentarisch erhaltenen) Architekturtraktat zu verfassen – eine Menge Bücher, „ich bringe fast ganz Frankreich auf dem Papier mit“, schreibt er nach Hause.

Der große Brand von London 1666 gibt ihm die einzigartige Gelegenheit, die neuen Kenntnisse zu erproben. Zwar setzt sich sein Vorschlag zur Stadtplanung nicht durch, aber seit 1670 erstehen aus den Ruinen nach seinem Entwurf die 55 Kirchen der City, von denen bis zu diesem Krieg 33 erhalten waren. Die Kathedrale St. Paul, für deren Umbau er schon vor dem Brand einen Entwurf vorlegte, wird in über 30jähriger Bauzeit nach seinen Plänen neu errichtet. In den 80er Jahren beginnt dann die Folge der großen Unternehmen für die Krone, Winchester Palace, der Umbau von Hampton Court, Kensington House und, als Nachspiel, der „große“ Entwurf von Whitehall (das Problem der den Gedanken Webbs noch nahestehenden und jetzt durch Skizzen ergänzten Variante löst der Autor des vorliegenden Buchs durch die Annahme eines 20 Jahre früheren Entstehungsdatums). Das zweite bedeutende Alterswerk sind die Entwürfe für das Greenwich Naval Hospital, die, viel grandioser als die für das 15 Jahre ältere Chelsea Army Hospital, noch die Grundlinien der heutigen Anlage an der Themse bestimmen.

E. F. Sekler geht in seinem Buch diesem Schaffen sorgfältig nach, skizziert (zum ersten Mal) den Inhalt der architekturtheoretischen Fragmente und versucht, den

Platz von Wren innerhalb der europäischen Architektur einzugrenzen, indem er, zum größeren Teil auch in Abbildung, die einzelnen Arbeiten und ihre nachweisbaren Voraussetzungen vorführt (dem Leser, der weniger in der Materie zu Hause ist, wäre vielleicht als Ergänzung der dankenswerten Zusammenstellung der großen Wren-Literatur und der Übersichtstafeln mit den Rissen der City-Kirchen ein knapper Katalog der Entwürfe willkommen gewesen). Diese Voraussetzungen umfassen die Bauten des antiken Rom, wie aus Illustrationen der Vitruvsausgaben und Rekonstruktionen des Cinquecento bekannt, die klassische italienische Architektur nach den Publikationen des 16. und 17. Jhs., z. B. Bramantes Entwurf und Sangallos Modell für St. Peter, dann die Werke Palladios, nach den „Ouattro Libri“ oder, mittelbar, in der Fassung von Wrens großem Vorgänger Inigo Jones: die eigentliche englische Tradition also, einschließlich der Gotik, die aber Wren nur da, wo sie ihm unumgänglich scheint, wie am Tom Tower in Oxford, dem „besseren“ Stil vorzieht. Bedeutsam ist auch die Architektur der benachbarten Niederlande, zumal für den Kirchenbau, bedeutsam ist vor allem natürlich Frankreich, dessen Bautätigkeit Wren noch nach seiner Reise in den Veröffentlichungen weiterverfolgt. Das Italien des 17. Jhs. hat nur beschränkt eingewirkt, so etwa, durch Falda bekannt, Borromini auf einige der Turmlösungen.

Die Bücher, sagt S., sind für Wren als Anregung wichtiger als die Bauten selbst. In den frühen Werken dominieren die „gelehrten Zitate“, erst mit den späten Entwürfen erreicht er den Anschluß an den kontinentalen Barock, zugleich fortschreitend vom „reinen Aneinanderreihen“ der entlehnten Formen zu echter Komposition. Vorliebe für Figuren der niederen Geometrie, isolierende Raumplanung, lineare Gliederung der Fläche, Magerkeit in der Modellierung der hart auf den Grund gesetzten Detailformen sind hervorstechende Eigenschaften, Eigenschaften freilich, die allgemein englisch sind: trotz aller Entlehnungen bleibt Wrens Architektur in erster Linie englisch und klassisch.

Damit ist ein Problem angeschnitten, das S. nicht berührt hat und das vielleicht dazu beiträgt, von einem anderen Standpunkt her Wrens Platz innerhalb des Europäischen zu bestimmen – abgesehen von der Verarbeitung fremder Motive, abgesehen auch von der unmittelbaren Wirkung (die S. besonders in Berlin nachzuweisen sucht). Wren, der die Bauaufgabe zunächst angreift wie ein naturwissenschaftliches Experiment und die klassische Formensprache lernt wie ein Philologe, um sie in einer Umwelt anzuwenden, deren politische, soziologische, ökonomische Zustände allein schon dem Architekten ganz andere Bedingungen stellen als der Kontinent – einer der produktivsten Architekten, die England besessen hat, jahrzehntelang nahezu ohne Konkurrenz, verantwortlich für das kurze „Barock“-Intermezzo Englands – er hat den Wortschatz der englischen Baukunst in ungeahnter Weise bereichert. Und nicht allein das. Frei von Erfahrungen und Gepflogenheiten irgend eines handwerklichen oder künstlerischen Metiers, in das andere doch zumeist hineingeboren werden, entfaltet er, der Intellektuelle, eine Wendigkeit, die ihm erlaubt, bald in diesem, bald in jenem Idiom zu bauen. Ohne die Volumina zu beherrschen und mit den Mo-



Abb. 1 Paul Klee: Der Goldfisch. 1925. Hamburg, Kunsthalle



14 *Abb. 2 Stehende Madonna. Nörvenich (Krs. Düren), Pfarrkirche*



Abb. 7 Christus. Merzenich (Kr. Düren), Pfarrkirche



Abb. 4 Paul Klee: *Flora am Felsen* 1940. Bern, Kunstmuseum

tiven virtuos zu jonglieren wie später sein Mitarbeiter Hawksmore (der, das betont S. mit Recht, als Persönlichkeit im Gegensatz zu Vanbragh von der Forschung nicht genug herausgearbeitet ist), vermittelt auch Wren, der Traditionalist und der Klassiker, dem Betrachter seines Werkes den Eindruck wachsender Freiheit gegenüber der Tradition und einer nur noch relativen Verbindlichkeit der klassischen Sprache. Dem Prozeß, der damit einsetzt, gehört die Zukunft. Und schon Wren hat, so möchte man meinen, Entscheidendes dazu beigetragen, daß England seine geschichtliche Rolle in der „Krise des europäischen Geistes“ auch auf dem Gebiet der Architektur zu spielen vermochte.

Alste Horn-Oncken

VALENTIN DENIS, *Hugo van der Goes*. Brüssel, Verlag Elsevier, 1956. 40 Seiten, 63 Abbildungen. Frs. 145. - .

Ein Buch über Hugo van der Goes ist schon lange fällig. Das stoffreiche und gediegen gearbeitete von J. Destrée (1914), die einzige umfassende Publikation über den großen Künstler, leistet zwar jedem, der sich mit den Fragen um ihn befaßt, noch immer gute Dienste, aber es ist gemessen an unserer Kenntnis von heute öfters unkritisch und enthält eine Reihe wichtiger Schöpfungen nicht. Insbesondere durch M. J. Friedländer sind wir über eine erkleckliche Zahl bedeutender Werke, auch Zeichnungen, ins Bild gesetzt worden, deren Originale verschollen sind, die aber in Kopien und Nachahmungen fortleben.

Das Büchlein von V. Denis hat nicht den Ehrgeiz, die Ergebnisse der Forschung zusammenzufassen. Der Verfasser hält sich an die überkommenen Originale, ein knappes Dutzend große und kleine Werke, und nicht einmal an sämtliche. Die Anbetung aus Monforte, die bedeutendste Schöpfung neben dem Portinarialtar, die vier großen Bilder in Edinburgh, das Leinwanddiptychon in Berlin und bei G. Wildenstein, das letztere Tüchlein eine der interessantesten Entdeckungen der letzten Jahrzehnte, kennt er offenbar gar nicht oder nur oberflächlich. Die ersteren werden beiläufig, das Diptychon überhaupt nicht erwähnt. Das winzige Triptychon der Liechtensteinsammlung scheint er für einen großen Altar zu halten.

Das Buch besticht durch flüssige und beredte Darstellung und vielfältige Thesen und ist zudem durch Bildbeigaben bereichert, die überraschende Ausschnitte aus Goes' Werken darbieten; auch acht farbige Reproduktionen sind beigegeben, die trotz der Verkleinerung gelungen sind, da sie nur Details zeigen. Trotzdem muß man bedauern, daß die Gelegenheit nicht wahrgenommen worden ist, die überwältigende Fülle der Schöpfungen, die der große Künstler in anderthalb Jahrzehnten hervorgebracht hat, auszuwerten. Denn Denis ist sich im Gegensatz zu vielen anderen darüber klar, daß sein Held der größte Altniederländer zwischen van Eyck und Pieter Brueghel ist. Die Einsicht wächst langsam, in den Schlußworten des Verfassers äußert sie sich, vielleicht zum ersten Mal, mit bemerkenswertem Nachdruck.

Auch wenn man nicht zugeben kann, daß Karl Voll's Kritik an den Zuschreibungen

an Goes berechtigt war, der nur drei Werke, den Portinarialtar, das Wiener Diptychon und den Brügger Marienod anerkannte, muß doch eingeräumt werden, daß zu viele Werke Goes' unter seinem Namen gehen. Zumal das, was über die Frühwerke geschrieben worden ist, hält der Nachprüfung meist nicht Stand.

Denis' Darstellung basiert auf einer Reihe von Erstlingsarbeiten, die nichts weniger als gesichert sind. Nur die Frankfurter Madonna hat sich all die Zeit über als eigenhändiges Werk in der Ansicht der Kenner behauptet. Allenfalls mag man noch die Kreuzigung im Museo Correr in Venedig als Arbeit seiner Hand betrachten. Hier wie bei den anderen von Denis genannten Bildern kann sich der Verfasser auf Friedländer berufen, der anfänglich die Kreuzigung nicht als Werk des Goes auführte. Es dürfte wenige geben, die dem verdienten Gelehrten in seiner Gruppierung der frühen Gemälde Goes' zu folgen geneigt sind. Die Brüsseler Anna Selbdritt und die Halbfigurenmadonna in Philadelphia mögen zunächst durch leckeren Glanz bestechen, sie sind aber einfach zu schwach für ihn. Zudem gibt es andere Werke des Malers der Anna Selbdritt, die ihn als einen Nachfolger Goes' (und anderer Maler) ausweisen. Die Brüsseler Halbfigurenmadonna ist eine Ruine und überhaupt an keiner Stelle von der blendenden Ausführung, die seinen Bildern gemeinhin eignet. Besser ist es um das unschätzbare Diptychon in Wien bestellt, das doch wohl ziemlich früh entstanden ist und dessen Konfrontation von Sündenfall und Beueinung vom Verfasser aufklärend als alt- und neutestamentliche Gegenüberstellung aus der Heilsgeschichte gedeutet wird.

Wir tun dem Büchlein, das auf 36 Seiten eine Einführung in das großartige Oeuvre des Ginters geben will, vielleicht Unrecht, wenn wir einen strengen Maßstab an den Text legen. In der Tat können wir seine Leistung positiver, wenn auch nicht ohne Einschränkung, werten, wenn wir seine Hinweise auf die Ikonographie und die Form der Gemälde Goes' ins Auge fassen. Es leuchtet ein, daß die Berliner Anbetung der Hirten von geistlichen Spielen abhängig ist. Die Propheten, die den Vorhang fortziehen, die schräge Bühne, die Akzessorien wie Garbenbündel und Blumen sind wohl von dort entnommen. Auch dürfte sich die Schlange des Paradieses, die als Salamander mit weiblichem Kopf im Wiener Sündenfall so auffallend ist, am ehesten als Wiedergabe einer Kostümfigur in einem Mysterienspiel erklären. Interessant ist, was Denis über die Farben bei Goes sagt. In einer Art Pointillismus seiner Malweise, die beim Bauernbrueghel wiederkehrt, erblickt er mit Recht eine entschiedene Neuerung gegenüber van Eyck und Rogier.

Als verfehlt muß Denis' Versuch angesehen werden, den Maler Goes als einen Vorläufer der italienischen Renaissance darzustellen. Die Einführung von Halbfiguren ist dort früher zu beobachten, die Phantasie-Landschaft kann ebensowenig als Goes' Verdienst anerkannt werden und die Tondo- und Dreieckskomposition sind in Italien vor ihm so häufig, daß man ernstlich nicht darüber streiten kann. Gar ins Verschwommene geraten die Ausführungen bei dem Versuch, in Goes' Werken entscheidende Vorstufen des Barockstils nachzuweisen.

Friedrich Winkler

FRITZ GROSSMANN, *Bruegel. Die Gemälde*. Gesamtausgabe von Fritz Grossmann. Köln, Phaidon-Verlag 1955. 207 S., 155 z. T. farbige Abb.

Die von Fritz Grossmann für den Phaidon-Verlag besorgte Ausgabe der Gemälde Pieter Bruegels d. Ä. reiht sich an die großen Publikationen von Bastelaer, Glück, Tolnay und Jedlicka an. Da die Forschungen des Verfassers sowie der Oeuvre-Katalog und die Rekonstruktion der verlorenen Werke einem zweiten – nur in englischer Sprache erscheinenden – Bande vorbehalten sind, kann der vorliegende erste Teil entsprechend seinem Charakter als Einführungs- und Bildband die Probleme zwar andeuten, aber nicht lösen.

Unter den 42 Gemälden, die der Abbildungsteil enthält, sind drei Neuentdeckungen und eine Zuschreibung. Diese in jüngster Zeit aufgetauchten Werke würden eine wichtige Bereicherung des Künstlerbildes bedeuten, sofern sie allgemein Anerkennung finden. Die restlichen 38 Tafelbilder sind unzweifelhafte Werke Bruegels, zumal die meisten die eigenhändige Signatur tragen.

Zu den neuentdeckten Gemälden gehört die bereits von dem Kupferstich nach Bruegel bekannte Darstellung „Christus und die Ehebrecherin“, die sich in der Sammlung des Grafen Seilern zu London befindet. Der Bildaufbau ist geschlossener als auf dem graphischen Blatt, da die Nebenpersonen gegenüber den Hauptfiguren stärker zurücktreten. Als reine Figurenkomposition gehört sie mit der gleichartigen „Anbetung der Könige“ in der Londoner National Gallery zusammen, mit der sie auch die Vernachlässigung des Hintergrundes gemeinsam hat.

Ebenfalls aus Privatbesitz stammt eine von Tolnay erstmals veröffentlichte „Landschaft mit Christus und Aposteln am See Tiberias“ (Burlington Magazine Aug. 1955). Das Bild ist signiert und trägt die Jahreszahl 1553. Es wäre demnach das früheste der datierten Bilder des Künstlers.

Das dritte Stück stellt Segelschiffe vor einer brennenden Stadt dar. Man fühlt sich an den „Hafen von Neapel“ und den späten „Seesturm“ erinnert. Grossmann setzt es an den Anfang des bisher bekannten Oeuvre. Als Entdeckung ist in gewisser Weise auch die Grisaille auf Papier mit der „Auferstehung Christi“ des Museums Boymans in Rotterdam zu betrachten, da Grossmann das umstrittene Blatt unter den Gemälden einreicht.

Die „Anmerkungen zu den Bildern“ sind sehr knapp gehalten und gehen mehr auf das Inhaltliche ein als auf Fragen der Zuschreibung. Nur in einem Fall verläßt der Verfasser das von ihm eingehaltene Prinzip. Der „Bethlehemitische Kindermord“ und der „Sturz des Ikarus“ sind durch je zwei Exemplare aus verschiedenen Sammlungen vertreten. Aber nur beim Kindermord geht der Verfasser näher auf die Probleme der Eigenhändigkeit ein. Neben dem Wiener Bild, dessen Echtheit schon lange angezweifelt wird, bildet er von den zahlreichen Repliken die stark übermalte Tafel aus Hampton Court ab. Die Beweisführung, mit der diese für das Original erklärt wird, ist aber nicht recht überzeugend.

Aus den Inventaren der Wiener Gemäldesammlung ergibt sich, daß das Wiener Bild bereits in den Jahren 1610 bis 1619 – in beschädigtem Zustand – in der Neuen

Burg aufbewahrt wurde. Der Verfasser hält aber das aus dem Besitz der Königin Christine von Schweden stammende Gemälde (Inventar von 1652) in Hampton Court für das Original. Nach seiner Ansicht wäre es 1648 von den Schweden aus Prag geraubt worden. Er baut seine These auf einer Bemerkung Carel van Manders (Het Schilderboek, Alkmar 1604, fol. 27 r) auf – der sich aber seiner Sache selbst nicht ganz sicher war –, wonach das Bild Kaiser Rudolph II. gehört haben soll.

Während auf dem Wiener Bild noch ein Rest der Originalsignatur erhalten ist, zeigt das andere keine Spur einer Bezeichnung. Sicher hätte der Autor nicht versäumt, sie zu erwähnen, wenn bei der Röntgenuntersuchung etwas davon zutage getreten wäre. Nach Grossmanns Aussage soll diese Prüfung die Eigenhändigkeit des Bildes durch die Maltechnik erwiesen haben. Eine entsprechende Untersuchung des Wiener Gemäldes ließ an den Pentimenti erkennen, daß zumindest in einzelnen Partien die Arbeit des Meisters gesichert ist. Sollte das Gemälde in Hampton Court wirklich das Original sein, was noch sehr zweifelhaft erscheint, so wäre es notwendig zu untersuchen, inwieweit es sich bei den zahlreichen Repliken der Gemälde Bruegels etwa um Werkstattkopien unter Mitwirkung des Meisters handelt.

Leider verschweigt der Verfasser, daß – nach Angabe von Glück – das Bild in Hampton Court bereits 1946 gereinigt und von den entstellenden Übermalungen befreit worden ist. Die Abbildungen des Gemäldes geben ebenfalls den alten Zustand wieder, obwohl der Verlag im Klappentext ankündigt, es seien „sämtliche in jüngster Zeit gereinigten Bilder nach neuen Aufnahmen wiedergegeben“.

In vielen Fällen sind auch die Reproduktionen nicht kontrastreich genug in der Tönung. Gewiß läßt sich die lasierende Maltechnik Bruegels nicht ohne Schwierigkeiten in das Schwarz-Weiß des Druckes übersetzen, aber bisweilen lassen die Tafeln Bruegels Gemälde „impressionistischer“ erscheinen, als sie von Natur aus sind. Das ist besonders schade bei den beiden als Frühwerke vom Verfasser in das Oeuvre aufgenommenen Neuentdeckungen. Die Wiedergaben erlauben keinen wirklichen Eindruck und machen eine Urteilsbildung fast unmöglich. Gerade hier sind auch die Angaben in den Anmerkungen so spärlich, daß sich nichts daraus entnehmen läßt. Für die Echtheit der Landschaft mit Christus und den Aposteln am See Tiberias steht die Autorität Friedländers und Tolnays ein, denn die Signatur scheint, nach dem Vorgehen des Verfassers beim „Bethlehemitischen Kindermord“ zu urteilen, keine Gewähr für die Eigenhändigkeit zu sein.

Der Biographie Bruegels, die auch heute noch im wesentlichen auf den Mitteilungen van Manders beruht, gilt das erste Kapitel des einleitenden Textes. In die Lehrzeit versucht Grossmann durch einen Hinweis auf Vermeyen und den Geographen Ortelius, mit dem Bruegel befreundet war, etwas Licht zu bringen, muß sich leider aber auch mit Vermutungen begnügen. Wichtiger und fundierter ist, was der Autor auf Grund eigener Forschungen und der Entdeckungen von Tolnay, Glück und Benesch über den Reiseweg Bruegels zu sagen hat. Des Künstlers Fahrt läßt sich heute mit ziemlicher Sicherheit von Lyon bis Palermo und zurück über Rom nach Innsbruck verfolgen.

Das zweite Kapitel „Bruegel im Urteil der Zeitgenossen und der Nachwelt“ gibt unter anderem einen dankenswerten Abriß der Bruegelforschung, doch kündigt der Verfasser für den zweiten Band noch eine eingehendere Auseinandersetzung mit der Literatur an. Unter den Urteilen der Zeitgenossen ist die hohe Wertschätzung, die der Kardinal Granvella den Werken des Meisters entgegenbrachte, von größter Bedeutung, da sie geeignet ist, allen Vermutungen über des Künstlers Freigeisterei den Boden zu entziehen. Mit guten Gründen nimmt Grossmann auch Stellung gegen die Annahme Tolnays, daß die Übersiedlung des Künstlers von Antwerpen nach Brüssel in der Abwendung vom alten Glauben begründet sei. Überhaupt warnt der Verfasser vor einer allzu einseitigen Einschätzung Bruegels, etwa als Bauern-Bruegel oder als Anhänger der Libertiner. Im Gegensatz dazu betont er die Vieldeutigkeit der Person und des Werkes, die sich klar in den verschiedenen Forschungsergebnissen widerspiegelt.

Ist das Bruegelbuch von Grossmann bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch nicht viel mehr als ein Auftakt, so scheint der zweite Teil noch eine Reihe interessanter Ergebnisse zu versprechen.

Fedja Anzelewsky

MAX H. VON FREEDEN und CARL LAMB, *Das Meisterwerk des Giovanni Battista Tiepolo. Die Fresken der Würzburger Residenz*. Aufnahmen von Carl Lamb und Max Hirmer. München, Hirmer-Verlag, 1956. 120 Seiten Text und 125 Abbildungen auf Tafeln, davon 32 Farbbilder.

Die Würzburger Residenz hat mit diesem Werk ihre zweite Monumentalpublikation ebenso wissenschaftlichen wie bibliophilen Charakters erhalten. Wie bei Sedlmaier-Pfisters Residenzwerk von 1923 teilen sich wieder zwei Autoren in Text und Gestaltung: Max H. von Freeden und Carl Lamb. Um es vorweg zu nehmen: die Verbindung der beiden so verschiedenen Autoren ergab eine Gemeinschaftsleistung, die in idealer und neuartiger Weise dem Text zugute kam, denn das Historische wie das Künstlerische kam dabei zu seinem Recht. Das Buch hat aber drei Väter. Max Hirmer fertigte die Farbaufnahmen der Übersichtsbilder und gab seinen Geschmack und seine verlegerische Erfahrung dazu, daß ein Werk entstehen konnte, das auch als Buch so etwas wie ein Kunstwerk wurde.

Der Bilderteil des Buches in seiner einmaligen Auswahl, Fülle und Qualität allein rechtfertigte eine neuerliche Bearbeitung der Tiepolofresken in Würzburg. Denn, wie schon 1942 der verdienstvolle Bearbeiter desselben Themas, der früh verblichene Theodor Hetzer mit Recht betont hat, steht der Betrachter in Würzburg der Überfülle der Gesichte Tiepolos anfänglich ratlos gegenüber. Fast 80 Bildwiedergaben nach den Fresken in Gesamt- und Einzelaufnahmen vermögen nicht nur diese Überfülle zu erfassen und zu gliedern, sondern rücken erst das nahe und deutlich, was dem normalen Auge entgeht, wenn es durch die Drängung der Motive überlastet und verwirrt wird.

Hier aber entzündet sich Lambs Deutung. Vergegenwärtigen wir uns, daß er wäh-

rend des Krieges vom Gerüste aus und aus nächster Nähe die vielen Einzelaufnahmen gefertigt hat, von denen die Bilder dieses Buches nur eine kleine Auswahl bilden. – Keiner – außer den Restauratoren, deren Arbeit nach dem Kriege sich Lamb genau berichten ließ – konnte mit den Fresken so nahe Zwiesprache halten. Ein Niederschlag davon ist einmal das wichtige Kapitel Lambs über Tiepolos angewandte Maltechnik, illustriert durch Aufnahmen aus nächster Nähe, wie kein Besucher die Fresken sonst zu betrachten vermag. Aber in dem Ausschneiden Motiv um Motiv aus den Bildern hat der Fotograf Lamb dem Kunsthistoriker Lamb die Stichworte und Themen seiner Bildanalysen geliefert, die mit letzter Akribie alle historischen und ikonologischen Voraussetzungen entwickeln und dann bis zur letzten schöpferischen Absicht des künstlerischen Ingeniums vorzudringen versuchen. Das Besondere ist dabei, daß Lamb in diesem Text die Farbe und ihre künstlerische und ikonographische Bedeutung für die Komposition zum Grundthema seiner Ausführungen macht. Dabei gelang es ihm, die großen geistigen Zusammenhänge – z. B. des Treppenhäusfreskos als Kosmos von der Sonne gleich Apoll belebt, was bei der Welt eine Parallele in der Gnade des Fürsten findet – deutlich zu machen, die Darstellung Tiepolos aus der barocken Schau als bühnenspielbare Szenerie der Staatsaktion zu charakterisieren, aber auch ihre bewußt dienende Eingliederung zugunsten des barocken Gesamtkunstwerks nachzuweisen.

Den historisch-wissenschaftlichen Teil bearbeitete Max H. von Freeden. Aus dem souveränen Überblick über das gesamte baugeschichtliche Quellenmaterial zur Würzburger Residenz und aus seiner sehr genauen Kenntnis aller historischen Voraussetzungen heraus gibt er zuerst eine ebenso kurze wie plastische Schilderung gewissermaßen des Milieus – des geistlichen Hofes in Würzburg – um dann bei aller Straffung durchaus erschöpfend die Entstehung der zentralen Säle, die dann Tiepolos Fresken aufnahmen, mit vielen neuen Einzelzügen in der Zusammenschau der Absichten und Vorgänge darzulegen. Es folgt ein Kapitel über Berufung und Aufenthalt Tiepolos, an Hand einer erstmals erschöpfenden Auswertung aller einschlägigen Archivalien. Ein Kapitel über die „Programme“ zu den Fresken geht von den „ohnvorgeifflichen Gedanken“ des Jesuitenpaters Seyfried von 1736 aus, welche die Grundlage bildeten für die endgültige Themenwahl der Kaisersaalfresken, mit der Vermählung Barbarossas in Würzburg und der Investitur des Bischofs mit jener „Landesherrlichen Obergewalt“, aus der dann seine Herzogswürde abgeleitet wurde. Das kunsthistorisch wohl wichtigste, da aufschlußreichste Kapitel des ganzen Buches ist Freedens ebenso straffe wie subtile Analyse der Entwürfe Tiepolos zu seinem Würzburger Fresken, eine Untersuchung des kompositionellen Werdeganges bzw. schöpferischen Prozesses bis zur Ausführung. Erstmals werden die in der Welt verstreuten fünf Entwürfe Tiepolos, von denen der wichtigste und aufschlußreichste zum Treppnhaus erst 1954 aufgetaucht ist, abgebildet und im Zusammenhang behandelt. Freeden zieht auch die Werke, die Tiepolo vor Würzburg geschaffen hat, heran, um die Entwicklung seiner Kompositionsweise an den Vorstufen ähnlicher

Darstellungen aufzuzeigen, wobei besondere Eigenarten der Arbeitsweise Tiepolos nachgewiesen werden: so, daß er als erste Ideenskizze gewöhnlich ein Hochformat wählt, das er dann für die Ausführung als Querformat kompositionell dehnt oder auch durch den Stukkator oder andere künstlerische Mittel im Oberteil zudecken läßt. Besonders charakteristisch ist aber, daß Tiepolo über einen bestimmten Vorrat von Figuren und Typen verfügt, die er immer wieder verwendet in mehr oder weniger veränderter Form, um sie dann unter Beibehaltung der Physiognomie und Statur in andere Kompositionen einzufügen.

Man wird den Verfassern beipflichten, daß die Würzburger Fresken als Tiepolos hervorragendstes Werk angesprochen werden dürfen. Denn ihm wurde sonst nie mehr eine solch riesige Fläche, wie es das Treppenhausegewölbe ist, für seine monumentale Freskokunst zur Verfügung gestellt, was naturgemäß sein Genie zur letzten Entfaltungsmöglichkeit trieb. Andererseits waren Kaisersaal und Treppenhaus Raumkunstwerke, die in der damaligen europäischen Kunst ihresgleichen suchten und – in ihrer Konzeption durch Neumann – Tiepolos Genie ebenbürtig waren. Mit Recht weist Freedon darauf hin, daß die Raum- besonders Wölbungspläne des Kaisersaales, die Tiepolo bei den Berufungsverhandlungen vorgelegt worden waren, den Entschluß des verwöhnten und damals bereits gefeierten Künstlers, nach Würzburg zu gehen, weitgehend ausgelöst haben. – Tiepolo verdankt Neumann auch die Erhaltung seiner ruhmvollen Fresken, denn Neumanns Gewölbe hielten stand, als der ungezählte Tonnen schwere Dachstuhl der Residenz 1945 brennend über ihnen zusammenstürzte.

Das Buch beweist, daß – entgegen der Auffassung fast aller Kunsthistoriker noch vor zehn bis zwanzig Jahren – das Farbbild ein wichtiges, ja unentbehrliches Werkzeug zur Vermittlung der Vorstellung des originalen Kunstwerkes und der Illustration des auf dieses bezogenen Textes und seiner Gedankenführung ist. Als Kunsthistoriker wird man besonders die Einzelaufnahmen von Lambs Ausschnitten als die in den Farbwerten den Originalen ähnlichsten Wiedergaben begrüßen, erstaunlich, nachdem sie schon 1944 mit der Kleinbildkamera bei Kunstlicht gefertigt worden sind. Entscheidend war sicher für dieses Ergebnis – außer dem Können des Fotografen Lamb – die nahe Distanz und die daraus resultierende Beschränkung der Farben im Bild. Dasselbe gilt für die schwarz-weißen Detailaufnahmen, die gerade in ihrer graphischen Wirkung ausgezeichnet Lambs Ausführungen über Tiepolos Freskotechnik anschaulich machen. Hirmers dreizehn Übersichtsaufnahmen verknüpfen gewissermaßen die sehr vielen Ausschnittaufnahmen zur Zusammenschau und sind insofern unentbehrlich. Da sie technisch ungleich schwieriger waren – die Verkleinerung der Wiedergabe ist um ein Vielfaches stärker und damit vervielfältigen sich auch die zwangsläufigen Fehlerquellen in den Farbwiedergaben –, ist bei einigen noch ein gewisser Stich wahrzunehmen. Dieser deutet aber nur an, daß eben die technische Entwicklung der Farbfotografie noch nicht abgeschlossen ist. Wichtig war vor allem bei den Übersichtsaufnahmen auch die Wiedergabe der farbigen Gesamterscheinung der Fresken im Verein mit der Raumdekoration (Kaisersaal). Wenn man im Bezug

auf die Farbillustration des Buches etwas bedauern möchte, dann vielleicht, daß keiner von Tiepolos Entwürfen – etwa der große, jetzt in Mexiko ziemlich unzugängliche zum Treppenhausfresko – in diesem Buch farbig reproduziert worden ist.

Heinrich Kreisel

DOROTHY C. SHORR, *The Christ Child in Devotional Images in Italy during the XIV Century*. New York 1954. XI, 208 SS., 450 Abb.

Herkunft und Entwicklung der verschiedenen Typen des Madonnenbildes in der italienischen Malerei des 13. und 14. Jahrhunderts sind von der ikonographischen Forschung schon wiederholt behandelt worden. Das Christuskind wurde dabei entweder als ein integraler Teil der Madonnendarstellung betrachtet und bei der Unterscheidung der Typen entsprechend berücksichtigt – so von E. Sandberg-Vavala –, oder es fand, da das überwiegende Interesse der Gottesmutter galt, nicht die ihm gebührende Beachtung. So war es berechtigt, einmal zu versuchen, das Christuskind selbst zum Thema einer systematischen Untersuchung zu machen. Dorothy C. Shorr, eine Schülerin von Richard Offner, konnte sich dabei auf eine denkbar umfassende photographische Dokumentation der uns erhalten gebliebenen italienischen Madonnenbilder aus der von ihr behandelten Epoche stützen. In 450 nach Typenreihen geordneten Abbildungen – die nur einen Bruchteil des tatsächlich von ihr verarbeiteten Materials darstellen – legt sie das Ergebnis ihrer Forschungen vor, wobei das optische Nebeneinander der jeweils zusammengehörigen Motive bereits einen unentbehrlichen Teil ihrer Darlegungen ausmacht. Jede dieser Abbildungsgruppen ist von einem erläuternden Text begleitet, der nach gleichbleibendem Schema Auskunft gibt über die Eigenheiten des betreffenden Darstellungstyps, seine Variationsmöglichkeiten, seinen Ausdrucks- und Bedeutungsgehalt, über das früheste Vorkommen und die weitere Entwicklung des Motivs in Italien und schließlich über seine außeritalienischen Vorstufen. Eine Fülle von nützlichen Informationen wird dadurch dem Benutzer des Werkes vermittelt, aber es bleibt auch so manche, für den Gesamtverlauf wichtige Frage unbeantwortet, oder sie wird nur in unzusammenhängender Weise gelegentlich gestreift. Das Fehlen einer in sich geschlossenen historischen Darstellung macht sich empfindlich bemerkbar. Die nur wenige Seiten umfassende, sehr allgemein gehaltene Einführung, die die Verf. ihrem Werk vorangestellt hat, ist kein ausreichender Ersatz dafür. Obwohl es sich dabei um mehr oder weniger bekannte Dinge handelt, hätte man sich eine eingehendere Charakterisierung der grundlegenden byzantinischen Madonnentypen und ihres Symbolgehaltes gewünscht, vor allem auch im Hinblick auf das Christuskind, seine Gewandung, seine Gebärden und Attribute. Denn nur von hier aus lassen sich die italienischen Madonnenbilder der „maniera greca“ verstehen, seien sie nun getreue – oder auch mißverständene – Nachahmungen östlicher Vorbilder oder selbständige Weiterbildungen. Die italienische Vorliebe für die in Byzanz nur ausnahmsweise vorkommende „sitzende Hodegetria“ deutet darauf hin, daß auch bodenständige Kräfte und der Einfluß der westeuropäischen Kunst eine nicht zu unterschätzende Rolle spielten. Beides ließe sich

sicherlich genauer herausarbeiten, als es die Verf. versucht hat. Gelegentliche Hinweise auf deutsche oder französische Skulpturen und Buchmalereien, in denen ein bestimmtes Motiv schon früher vorkommt als in den uns erhaltenen italienischen Gemälden, lassen diesen Mangel nur um so fühlbarer erscheinen. Wohl wird immer wieder auf weit zurückliegende Archetypen verwiesen, aber ein konkreter geschichtlicher Zusammenhang oder Entwicklungsvorgang wird nur selten sichtbar. Für das Trecento, in dem der Einfluß der gotischen Kunst den der byzantinischen immer mehr zurückdrängt, gilt dies in noch verstärktem Maße.

So überwiegt im Aufbau wie im Inhalt des Buches der Charakter einer bloßen Bestandsaufnahme, und obwohl die Verf. nicht weniger als 35 verschiedene „Typen“ der Darstellung des Christuskindes unterscheidet, wirkt das Gebotene fragmentarisch und allzu vordergründig. Die Abschnitte über „Ursprung und Geschichte des Typus in Italien“ erschöpfen sich oft im rein Deskriptiven, und die kurzen Bemerkungen über den „Ursprung des ikonographischen Typus“ – die bezeichnenderweise stets an den Schluß des erläuternden Textes gestellt sind – entbehren gleichsam der historischen Tiefendimension. Überdies handelt es sich ja nicht um ikonographische Typen im vollen Sinne des Wortes. Diese Bezeichnung sollte auch weiterhin nur den relativ wenigen, genau umschriebenen Bildmotiven von sakralem, symbolhaltigem Charakter vorbehalten bleiben, wie sie für die byzantinische und – in geringerem Maße – auch für die abendländische Kunst des Mittelalters kennzeichnend sind. In Italien wandeln diese Motive alsbald ihren Sinn, und die auch von der Verf. herausgestellte Tendenz zur Vermenschlichung, die gerade bei der Darstellung des Christuskindes immer stärker hervortritt, führt zu einer Auflösung der traditionellen ikonographischen Bindungen. An ihre Stelle tritt im Trecento eine Art von handwerklicher Traditionsbefangenheit, die zwar gewisse Motive mehr oder weniger mechanisch wiederholt, aber nur ausnahmsweise noch einen neuen ikonographischen Typus hervorbringt, der denen der älteren Kunst an innerem Gewicht und äußerer Breitenwirkung einigermaßen vergleichbar ist. Ein solcher Typus ist der der „Madonna dell'Umiltà“, der höchstwahrscheinlich – und dies ist für die neue Situation im Trecento bezeichnend – eine ganz persönliche Schöpfung des Simone Martini ist. Im Ganzen aber entzieht sich die trecentistische Kunst mehr und mehr den bis dahin gültigen Kategorien. Echte ikonographische Bedeutung haben fast nur noch die oft höchst eigenwilligen und untypischen Neuschöpfungen der großen Meister. Sie lassen sich nicht mehr mit dem für das Mittelalter so brauchbaren Begriff des „Typus“ erfassen, auch dann nicht, wenn sie von Malern geringeren Ranges nachgeahmt und zum Klischee verfestigt wurden. Man sollte hier nur noch von Motivübernahme, nicht von Typenbildung sprechen. Die eigentlichen Aufgaben der ikonographischen Forschung im Bereich der trecentistischen Kunst liegen sicherlich nicht in der handwerklichen Sphäre solcher Motivübernahmen, sondern in der viel höheren der bedeutenden Einzelleistungen, die ja auch im Inhaltlichen originell und schöpferisch zu sein pflegen, oder aber in der Heranziehung religionsgeschichtlicher und soziologischer Gesichtspunkte, die es ermöglichen, den ikonogra-

phischen Tatbeständen einen greifbaren geschichtlichen Hintergrund zu geben. Die Arbeiten von F. Antal und M. Meiss haben gezeigt, wie fruchtbar diese letztere Betrachtungsweise sein kann.

Das Ziel, das sich D. C. Shorr gesetzt hat, war allerdings von vornherein ein anderes und weniger anspruchsvolles. Nach Art eines Index sollte ihr Buch zunächst einen Überblick über die im Denkmälerbestand nachweisbaren Formen der Darstellung des Christuskindes in der frühen italienischen Malerei geben, und diese Aufgabe erfüllt es in sehr übersichtlicher und wohl auch im wesentlichen erschöpfender Weise. Darüber hinaus ist es gleichsam ungewollt zu einem Kompendium italienischer Madonnenbilder geworden, das zahlreiche, in Abbildungen sonst nur schwer erreichbare oder auch völlig unveröffentlichte Stücke enthält, darunter viele mit neuen, auf R. Offner zurückgehenden Zuschreibungen. Unabhängig von seiner speziellen ikonographischen Themenstellung bildet das sorgfältig ausgestattete Werk dadurch auch ein wertvolles Hilfsmittel für jede Beschäftigung mit der frühen italienischen Malerei überhaupt.

Robert Oertel

PERSONALIA

KARLSRUHE

Professor Dr. Kurt Martin, bisher Direktor der Staatl. Kunsthalle, wurde zum Direktor der Akademie der bildenden Künste ernannt. Sein Nachfolger als Direktor der Staatl. Kunsthalle wurde Dr. Jan Lauts.

AUSSTELLUNGSKATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

Basel

Der Basler Münsterschatz. Ausst. Barfüßerkirche zu Basel Sept.-Okt. 1956. Einf. v. Hans Reinhardt. Basel 1956. 56 S., 16 Taf.

Hermann Blumenthal, Gerhard Marcks, Alexander Zschokke. Ausst. Kunsthalle Basel 27. 10. – 25. 11. 1956. Einl. v. Arnold Rüdlinger. Basel 1956. 6 Bl., 12 Taf.

Paul Basilius Barth zum Gedächtnis. Ausstellung Kunsthalle Basel 27. 10. – 25. 11. 1956. Einf. v. Eric Lucius, Texte v. Ernst Morgenthaler u. Wilhelm Gimmi. Basel 1956. 12 S., 2 Bl., 12 Taf.

Berlin

Durch vier Jahrtausende vorderasiatischer Kultur: Vorderasiatisches Museum, Hrsg.

v. d. Generaldirektion der Staatlichen Museen zu Berlin. Berlin 1956. 243 S. m. 75 Abb. i. Text, 1 Beilage.

Hermann Konnerth zum 75. Geburtstag. Ausst. Kunstamt Charlottenburg 20. 10. bis 10. 11. 1956. Charlottenburg 1956. 3 Bl., 1 Taf.

Willi Geiger. Ausst. veranst. v. d. Dtsch. Akademie der Künste Berlin 31. 8. – 23. 9. 1956. Redaktion und Gestaltung: Gerhard Pommeranz-Liedtke. Berlin 1956. 81 S., 1 Bl. m. 50 Abb. i. Text.

Fritz Cremer. Ausst. i. d. National-Galerie, veranst. v. d. Deutschen Akademie der Künste Berlin September-November 1956. Redaktion und Gestaltung: Gerhard Pommeranz-Liedtke. Berlin 1956. 94 S. m. 69 Abb. i. Text.

Jahresausstellung 1956. Malerei, Plastik. Verant. v. d. Deutschen Akademie der Künste Berlin 17. 11. – 31. 12. 1956. Redaktion u. Gestaltung: Gerhard Pommeranz-Liedtke. Berlin 1956. 29 S., 2 Bl., 64 S. Taf.

Braunschweig

Götz von Seckendorf. Ausst. d. Kunstvereins im Haus Salve Hospes Oktober 1956. Einf. v. Peter Lufft. Braunschweig 1956. 6 Bl. m. 4 Abb.

Hermann Flesche, Gemälde-Aquarelle. Ausst. aus Anlaß d. 70. Geburtstages d. Künstlers im Städt. Museum 21. 10. – 18. 11. 1956. Einl. v. Bert Bilzer. Braunschweig 1956. 7 Bl. m. 1 Abb., 14 S. Taf.

Bremen

Otto Mueller 1874 – 1930. Ausst. Kunsthalle Bremen 1956. Einl. v. Horst Keller. Bremen 1956. 26 S. m. 15 Abb., 1 Beilage.

Celle

Indianerland Nordamerika. Ausst. Schloß Celle Oktober-Dezember 1956. Vorw. v. Lothar Pretzell, Einf. v. Axel Frhr. v. Gagern. Celle 1956. 25 S. m. 7 Abb., 6 S. Taf., 2 Karten.

Chemnitz (Karl-Marx-Stadt)

Mittelsächsische Kunstausstellung 1956

verbunden mit dem Kunstpreis d. Bez. Karl-Marx-Stadt. Kataloggestaltung: Walter Härtling. Karl-Marx-Stadt 1956. 8 Bl., 1 Taf., 30 S. Taf., m. 6 Abb. i. Text.

Coburg

Neuerwerbungen der Kunstsammlungen 1950 – 1955. Text v. Heinrich Kohlhausen. Coburg 1956. (S. Dr. aus: Jb der Coburger Landesstiftung 1956). 24 S., 20 S. Taf.

Dresden

Gemäldegalerie Dresden. Ausst. der von der Regierung der UdSSR an die Deutsche Demokratische Republik übergebenen Meisterwerke. Hrsg. v. d. Generaldirektion der Staatl. Kunstsammlungen Dresden. Geleitwort v. Otto Grotewohl, Textbeiträge v. Max Seydewitz u. Gertrud Rudloff-Hille. Dresden 1956. 196 S. m. 72 Abb. u. 3 Grundrissen i. Text.

Düsseldorf

Ölbilder von Alexej von Jawlensky. Ausstellung Galerie Alex Vömel 1. – 15. 11. 1956. Einf. v. Clemens Weiler. Düsseldorf 1956. 4 Bl. m. 4 Taf. i. Text, 1 Umschl.-Taf.

Ausgewählte Graphik des 18. Jahrhunderts. Neuere Meister, Ausst. C. G. Boerner 24. 9. – 30. 10. 1956. Düsseldorf 1956. 12 Bl., 24 S. Taf., 4 Umschl.-S. Taf., 1 Beilage.

AUSSTELLUNGSKALENDER

BERLIN Kunstbibliothek der Ehem. Staatl. Museen. Bis Ende Februar 1957: Rom im Spätbarock. Handzeichnungen u. Kupferstiche.

National-Galerie. Bis Februar 1957: Deutsche Gemälde des 19. Jahrhunderts.

Pergamon-Museum. 10. 1. – 15. 3. 1957: Rembrandt, Zeichnungen und Radierungen. Kunstantiquariat Wasmuth. 7. 1. – 5. 2. 1957: Arbeiten von Hermann Gross (New York).

Galerie Gerd Rosen. Januar 1957: Sonntagsmaler.

BERN Kunstmuseum. Januar-Februar 1957: Camille Pissarro (1831 – 1903).

BOCHUM Haus Metropol. 9. – 31. 1. 1957: Werner Gilles.

BRAUNSCHWEIG Haus Salve Hospes. 23. 1. – 27. 2. 1957: Arbeiten von Hans Erni und Bernhard Heiliger.

BREMEN Kunsthalle. Bis 3. 2. 1957: Pierre Bonnard.

Paula Becker-Modersohn Haus. Ab 5. 1. 1957: Gedächtnis-Ausstellung Ernst Müller-Scheessel und Gemälde und Plastiken Bremer und Worpsweder Künstler.

DARMSTADT Hess. Landesmuseum. Januar 1957: Meisterwerke der Zeichenkunst und „Die endgültigen Entwürfe von Messel für den Museumsbau“.

DUSSELDORF Kunstsammlungen der Stadt. Bis 31. 1. 1957; Walter Ophrey 1882-1930. Aus dem Nachlaß.

Galerie Alex Vömel. Januar 1957: Handzeichnungen von Paul Klee.

FLENSBURG Städt. Museum. 12. 1.-23. 2. 1957: Mosaiken aus Ravenna.

FRANKFURT/M. Kunstverein im Haus Limpurg. 19. 1.-9. 2. 1957: Gemälde von Marie H. Paquet-Steinhausen.

GOPPINGEN Stadthalle. Bis 3. 2. 1957: Ikonenausstellung.

HAGEN Städt. Karl Ernst Osthaus-Museum. 20. 1.-17. 2. 1957: Josef Albers u. Friedrich Vordemberge-Gildewart.

KAISERSLAUTERN Pfälz. Landesgewerbemuseum. Januar-Februar 1957: Neue Pfälzische Gruppe.

KARLSRUHE Staatl. Kunsthalle. Ab 16. 1. 1957: Aus den Neuerwerbungen des Kupferstichkabinetts 1956.

KIEL Kunsthalle. Bis 13. 1. 1957: Gedächtnisausstellung Emil Nolde.

KÖLN Hahnentorburg. 5. 1.-3. 2. 1957: Arbeiten von K. R. H. Sonderborg, K. O. Götz und H. Walter.

LEVERKUSEN Schloß Morsbroich. Januar 1957; Finnland. Kunst in Handwerk und Industrie.

MANNHEIM Städt. Kunsthalle. Bis 19. 1. 1957: Zwischen Spiel und Kunst. Ausgewählte Jugendarbeiten.

MÜNCHEN Bayer. Nationalmuseum. Bis 20. 1. 1957: Religiöse Volkskunst aus Neu-Mexiko.

Staatl. Graphische Sammlung. Januar 1957: Drei Malerradierer der Romantik (J. C. Erhart, E. L. Grimm, J. A. Klein).

Städt. Galerie. Bis 20. 1. 1957: Spanische Malerei der Gegenwart. - Zeitgenössische englische Malerei und Plastik.

Stadtmuseum. Bis Februar 1957: Spielzeug aus aller Welt.

Galerie Günther Franke. Bis 6. 2. 1957: Gedächtnis-Ausstellung Anton Kerschbaumer.

MÜNSTER Kunstverein. Ab 19. 1. 1957: Arbeiten von August Macke.

NEW YORK Pierpont Morgan Library. Bis 16. 1. 1957: Treasures from the Pierpont Morgan Library. - Die Ausstellung wird anschließend in folgenden Städten gezeigt: Cleveland, Chicago, San Francisco, San Marino, Kansas City, Houston und Cambridge.

NÜRNBERG Germanisches Nationalmuseum. 15. 1.-29. 2. 1957: Kulturdokumente der Oberrhein- und Neckargebiete.

REGENSBURG Museum der Stadt. 7.-26. 1. 1957: Das neue Gesicht der amerikanischen Stadt.

SOLINGEN Dtsch. Klingenmuseum. 6. 1.-2. 2. 1957: Zeichnungen von Ernst Barlach und Gemälde von Wolfgang von Websky. STUTTGART Galerie Wolfgang Ketterer. Januar 1957: L'Oeuvre Gravée. Original-Graphik internationaler Künstler.

Graph. Sammlung der Staatsgalerie. 15. 1.-28. 2. 1957: Graphik von Karl Höfer.

ZWICKAU Städt. Museum. Bis 20. 1. 1957: Vogtlandheimat - Selbst gestalten - welche Freude!

ZUSCHRIFT AN DIE REDAKTION

Prof. Dr. Herbert von Einem, Bonn, ist in den Editorial Board der amerikanischen Kunstzeitschrift *The Art Bulletin* berufen worden. In dieser Berufung kommt der Wunsch nach deutscher Mitarbeit zum Ausdruck. Deutsche Fachgenossen, die größere oder kleinere Aufsätze, Miscellen u. a. an das *Art Bulletin* geben wollen, werden gebeten, ihre Manuskripte unmittelbar an den Editor-in-Chief Prof. Dr. James S. Ackerman, Department of Art, University of California, Berkeley 4, California, zu senden.

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München; Direktor Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, Poughkeepsie, N.Y. - Verantwortlicher Redakteur: Dr. Florentine Mutherich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Arcisstraße 10.

Verlag Hans Carl, G.m.b.H., Nürnberg (Dr. Hans Carl, Verleger, 75%; Dr. Fritz Schmitt, Verlagsbuchhändler, Rückersdorf, 12,5%; Dr. Gerda Carl, Feldafing, 12,5%). - Erscheinungsweise: monatlich. - Abonnementspreis: Vierteljl. DM 5,25, Preis der Einzelnummer DM 2,-, jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. - Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. - Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abholfach. Fernruf Nürnberg 2 65 56. - Bankkonto: Südd. Bank AG., Filiale Nürnberg; Postscheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). - Druck: Albert Hofmann, Nürnberg, Jagdstraße 10.